

# КОМЕДИЯТА ПРЕЗ СОЦИАЛИЗМА: НЯКОИ ТЕОРЕТИЧНИ БЕЛЕЖКИ

ВАНЯ ПЕТКОВА<sup>1</sup>

## COMEDY UNDER SOCIALISM: SOME THEORETICAL NOTES

VANYA PETKOVA<sup>2</sup>

**Резюме:** Докладът разглежда мястото, което комедията заема в „жанровото съзнание“ на социализма. От една страна, проблематизира се идеологическата целесъобразност на жанра, такава каквато тя е заявена в немалко критически текстове от периода, а от друга, проучват се и основанията за т.нар. „бум на комедията“ най-вече в съпоставка със значещото отсъствие на трагедията по времето на социализма.

**Ключови думи:** социализъм, български театър, драматургия, комедия, трагедия.

**Abstract:** The report seeks to explore the place which comedy occupies in the „consciousness of genre“ of socialism. On the one hand, the ideological expediency of the genre, as it is stated in many critical papers of the period, is being problematized. On the other hand – the grounds of the so-called „comedy boom“ in comparison with the significant absence of tragedy under socialism are studied as well.

**Keywords:** socialism, Bulgarian theatre, dramaturgy, comedy, tragedy.

<sup>1</sup> **Ваня Петкова** е докторант към департамент „Театър“, Нов български университет (e-mail: vanyapet@gmail.com)

<sup>2</sup> **Vanya Petkova**. Ph.D. student, Theatre Department, New Bulgarian University (e-mail: vanyapet@gmail.com)

Имената на Станислав Стратиев, Иван Радоев, Йордан Радичков, Константин Павлов и др. се вписват в историята на българската драматургия през забележителната им работа с комичното, сатиричното, трагикомичното, абсурдното, гротескното. В този смисъл въпросът за жанровите граници на комедията при някои от тези драматурзи, както и за същността на комичното е ключов проблемен възел при анализа както на текстовете им, така и на по-едрите процеси в онова, което може да наречем българска комедιοграфия от времето на социализма<sup>3</sup>. Не е възможно обаче да видим движенията в „жанровото съзнание“ на тези автори, без да обърнем внимание на процесите в разбиранията за комедията и комичното през втората половина на XX век, такива, каквито те се конструират в български, но и в европейски мащаб. Не по-малко важно е да открием и какви са политиките на смеха, които се формулират по времето на социализма, поставяйки си амбициозната задача да удържат хумора (смешното) в рамките на особена идеологическа рационалност.

Но нека преди това видим какво е съществуването на трагедията в нейния тесен жанров аспект и успява ли тя да заеме своето място в жанровата система на българската драматургия през социализма.

Трагедията за разлика от комедията има проблематично и „нецелесъобразно“ присъствие в жанровата йерархия на нашата драматургия след 1944 г. Подобна „нецелесъобразност“ произтича от иманентните характеристики на трагедията, която носи в себе си противоречието, противопоставянето, сблъсъка и най-вече усъмняването, поставянето под въпрос на съществуващия ред. И ако подобно усъмняване и „несъответствие“<sup>4</sup> може да бъде привидно

---

<sup>3</sup> Текстът е част от дисертационен труд, посветен на комедията от времето на социализма. В него се разглеждат по-детайлно процесите и етапите в развитието на драматургията ни и в частност на комедията, като те са проблематизирани с оглед на политическото и на жанровата игра с него.

<sup>4</sup> За някои от теоретичите на комедията именно „несъответствието“ и „несъвпадението“ е в основата на механизма, според който тя функционира. Едно от сравнително ранните изследвания в тази посока предлага Уилям Хазлит [Hazlitt 1845]. Теорията за несъвпадението намира своите философски основания във възгледите на Кант, Киркегор и Шопенхауер, а през

примирено в комедията, която, както казва Фрай, „създава илюзията, че основите на обществото са застрашени, но това е било само на шега“ [Павис, 2002, с. 161], то в трагедията на подобна заплаха е отнет игровият потенциал „като на шега“. В този смисъл за разлика от комичния герой, трагичният не може „да се издигне от своята гибел свободно и весело“ [Хегел, 1969, с. 755]. В жанровата таксономия на социализма обаче трагедията е разглеждана преди всичко като проява на „антагонистичните противоречия, които не е възможно да бъдат примирени и които се решават, когато една от страните претърпи крах“ [Панова, 1971, с. 46]. Дотолкова, доколкото трагическото присъства в текстовете за театър от този период, то е теоретично и критически интерпретирано преди всичко в плана на противопоставянето и стълкновението на две сили, на две „жизнени позиции“, като моралната „съпротива“ на идеала срещу тъмните сили на „ретроградността“. И в тази връзка, както отбелязва и Виолета Дечева: „...дори смъртта на героя не трябва да се възприема като трагедия. Трагичният финал трябва да се разбира като победа, като ода на бъдещето, а не като крах на героя и неговата идея“<sup>5</sup> [Дечева, 2016, с. 27–28]. Макар и възможна в един силно ограничен периметър на действие, „оптимистичната трагедия“ на социализма е мислена като революционен сблъсък между исторически прогресивното, или по-точно според марксистката фразеология: „исторически необходимото“ [Маркс, Енгелс, 1951, с. 345], и старото и догматичното. Така погледнато, трагедията е извадена от своето вглъбяване в катастрофичността и е гласната към мащабния социално-революционен размах и промяна. Единици са обаче онези текстове у нас, които се самоназовават като „трагедии“, изключенията са: „Вратите се затварят“<sup>6</sup> на Георги Джагаров,

---

XX век тя се налага като доминираща за същността на хумора и комичното. За работата на комедията и на комичното с „несъответствието“ говорят и Яус, и Сюзан Лангър [Jauss 1982], [Langer 1985].

<sup>5</sup> Вж. повече и при Ромео Попилиев: „Знае се, че трагедията на комуниста може да бъде само оптимистична“ [Попилиев 2013, с. 113].

<sup>6</sup> Вж. разговора с Георги Джагаров и Борис Тафков в списание „Театър“ [1960, кн. 4], в който пиесата на Джагаров е разпозната като представяща в перспективата на трагичното социалната тематика.

„Процесът против богомилите“ и „Събота 23“ („Разпята събота“) на Стефан Цанев, „Разпети петък“ на Недялка Каралиева, „Последният танц“ на Лозан Стрелков, „Синьо-белият скреж“<sup>7</sup> на Кольо Георгиев. Дори в сравнително „по-компромисното“ поле на трагикомедията с оглед на по-балансиращото му вписване в идеологическите очаквания не се наблюдават много опити за подобно самоназоваване, вероятно с изключение на „Конферанс“ на Радой Ралин, обозначена от автора обаче като „комитрагедия“, „Страх“ на Тодор Генов, определена от драматурга като „оптимистичен и трагичен фарс в 4 действия“, и „Произшествие преди концерта в петък“ на Михаил Величков.

На фона на изобилното присъствие на другите два жанра, без съмнение, липсата на трагедия е подчертано значеща. Но ако се върнем към зората на българския театър в средата на XIX век, ще забележим, че още тогава той заявява себе си, макар и донякъде интуитивно, през комедията. Може би следосвобожденският период е единственият, в който тежнението към трагичното намира израз и форма в повече на брой драматургични текстове, самоопределящи се като трагедии – тук можем да разпознаем имената на Антон Страшимиров, П. К. Яворов, Кирил Христов, Петко Тодоров. На практика периодът, в който се регистрира по-отчетлив и в известен смисъл целенасочен интерес към трагедията, е именно онзи, в който се поставят основите на модерната драма. Във времето между войните драматургичните текстове попадат преди всичко в жанровите граници на комедията и драмата, като още тогава, макар това да е процес, разпознаваем и от по-рано, се очертава предпочитанието към употребата на „пиеса“ като название, носещо в себе си, от една страна, неопределеността, а от друга, идеята за гъвкавостта и пропускливостта на жанровите граници. Изключвайки следосвобожденския опит в полето на трагедията, бихме могли да кажем,

<sup>7</sup> В този случай показателно е, че самият драматург отбелязва жанровата принадлежност на текста си като „трагедия“, което е внесено и в програмата към спектакъла в Бургаския театър през 1981 г. с режисьор Румен Чакъров, а малко по-късно в рецензия за спектакъла Стефан Танев засяга неуместността от подобно „твърде механично пренасяне на данни“ [Танев 1981, с. 33].

че макар и българската драматургия до 1944 г. по различни по своя характер причини да не демонстрира траен интерес или натрупвания по посока на жанровата номинация „трагедия“, то във всички случаи трагическите интонации и светоусещане бележат немалко драматургични опити, било то в областта на историческата пиеса или на драмата. Ето защо онова, което се откроява като липса в периода след Втората световна война, е не толкова жанровата идентификация, а възможността да се даде израз на трагическото преживяване в сферата на индивидуалния опит, възможността то да бъде експлицитна част в създаваните текстове за театър. Достатъчно е да си припомним за традиционните порицания като: „изпадане в песимизъм“, „извращаване на социалистическата действителност“ и т.н., продиктувани от различната степен, спрямо която даден драматургичен текст „залита“ към интонациите на трагическото. От своя страна пиесите, третиращи проблеми като смъртта, самоубийството, екзистенциалното преосмисляне на човешката участ и т.н., са недвусмислено „изхвърлени зад борда от соцреализма“, както отбелязва и Анна Топалджикова [Топалджикова, 2014, с. 159]. Нещо повече, нерядко в критическите текстове упреците към конкретен драматург или режисьор за поддаване на трагическите внушения евфемистично кръжат около проблема за трагичното, като рядко го назовават или анализират директно. Знакови в това отношение са примерите с монолога на Висящия от „Сако от велур“ на Станислав Стратиев или с „разчитането“ на образа на Безотговорния от „Рейс“, при които се посочва „*тъгата* (к.м., В.П.), която живее някъде дълбоко в душата“ [Каракашев, 1980, л. 102] на героя, или „*есенната* (к.м., В.П.) атмосфера“ [Стоев 1980, с. 41], владееща ситуацията в „Рейс“, и потапянето в „*невеселата* (к.м., В.П.) игра на драматичното“ [Бояджиев, 1980, с. 30] и т.н.

За разлика от комедията, на трагедията и на нейните жанрови специфики се обръща твърде оскъдно внимание<sup>8</sup> както в множес-

<sup>8</sup> Тук трябва обаче да споменем едно от малкото цялостни изследвания, посветени на проблематиката, каквото е монографията на Исак Паси „Трагичното“ от 1963 г., както и по-задълбоченото разглеждане на жанровите особености на трагедията в някои от статиите и студиите на Атанас Натев и Любомир Тенев, посветени на западноевропейската драматургия.

твото критически статии, така и в монографичните изследвания от този период. Доколкото тя попада в ползрението на критиката – това се случва или мимоходом в обзорни статии, коментирани жанровото развитие на българската драматургия, най-често в резултат на провеждащ се Национален преглед на българската драма и театър, или вниманието към нея е предизвикано „вторично“ посредством остра реакция към даден драматургичен текст или представление, носещо в себе си трагическото внушение. През 1986 г. в „Театрален бюлетин“ е публикувана статия на югославския театрален критик Йован Христич, озаглавена „Трагедията като проблем“, в която се поставя въпросът за измеренията на трагичното, за неговите трансформации и обезсилване през XX век. Христич спира вниманието си върху безпокойствата около жанровата съдба на трагедията, проследявайки ги през ключови имена за развитието на европейската драма като Ибсен, Чехов, Пирандело, Бекет и др. Започвайки от реторичния въпрос „Защо отсъствието на трагедията в съвременната драматургия ни изважда от равновесие, въпреки че приемаме съвсем радушно липсата на толкова други, някога ценени, класически литературни видове...?“ [Христич, 1986, с. 69], той се присъединява към тезата, че от Ибсен насам европейските драматурзи се опитват по „всички възможни начини да открият истината за човека на такова ниво, каквото ни предлага трагедията, без да са в състояние да напишат трагедия“ [Христич, 1986, с. 74]. Именно изхождайки от идеята за трансформираната иконография на героичното и на страданието, Христич полага трагичното в обсега на индивидуалното и всекидневното, или на онова, което още в края на XIX век Метерлинк нарича „есенциално трагично“ [Метерлинк, 1993, с. 60]. В своите уводни думи към публикуваната статия Севелина Гьорова посочва, че в анализа си на трагедията и трагичното и неговите модерни измерения Христич „се докосва в някои схващания до твърде песимистичния възглед за непознаваемостта на света, в който човек живее и иска да се реализира. Той обяснява много мотиви с последствията на човешките действия, за които този несвободен човек невинаги е докрай отговорен. Но като жители на нашето тревожно и напрегнато време ние добре съзнаваме, че често не само отделният човек, а и общес-

твото е поставено в ситуация на принуда поради съществуването на две социални системи, на два мирогледа и на поне два основни възгледа за човешкото бъдеще и щастие“ [Христич, 1986, с. 68]. Коментарът в тази уводна бележка дава възможност да се открие коригиращият жест на отместването на „възможното“ трагично отново в полето на социалното, където то се явява преди всичко в размаха на „социалните схватки“ [Панова, 1971, с. 47]. По свой начин статията на Йован Христич, макар и тя самата да не изпълнява толкова ключова роля във времето на появата си, се присъединява към вече отдавна набралия инерция през XX век теоретичен дебат за „смъртта на трагедията“, в който безспорно най-доминиращият глас е на Джордж Стайнър с небезизвестното му изследване „Смъртта на трагедията“ от 1961 г. [Steiner, 1961].

Този дебат, в чието „дъно“ стои Ницше, постепенно се оформя още през първите десетилетия на XX век в есетата на Джоузеф Круч, коментиращи „трагическата заблуда“ (*tragic fallacy*) и изчезването на трагедията като един от най-великите и най-трудни жанрове, носещ в себе си, както той посочва, „не отчаянието, а средствата за неговото превъзможване“ [Krutch, 1995, р. 39]. Интензивността на тази дискусия предвидимо се усилва след Втората световна война и може да бъде по-отчетливо проследена в текстовете на Камю „За бъдещето на трагедията“ („On the Future of Tragedy“, лекция от 1955), но най-вече в споменатото изследване на Стайнър, появило се няколко години по-късно, както и в тезите на Реймънд Уилямс и Уилям Кер, съответно предложени в книгите им „Модерната трагедия“ („Modern Tragedy“, 1966) и „Трагедията и комедията“ („Tragedy and Comedy“, 1967). Въпреки някои от съществените принципни различия между авторите, всички те разглеждат последиците от обезсилването на трагедията, както и трансформациите и модерните проявления на трагичното, изоставило своята жанрова уседналост през XX век. И Стайнър, и Уилямс историзират трагедията, като проследяват процеса на разпадане на трагичното назад в европейската културна история. Стайнър обръща внимание на постъпателността на процеса от възникването на „образцовата“ антична трагедия, през ренесансовите ѝ трансформации в трагедиите на Шекспир, за да се достигне до своеобразната точка

на пречупване в трагедиите на Расин и Гьоте. Именно просвещенската рационалност, твърди той, подрива основите на трагедията, вследствие на което процесът става необратим.

През XX век ерозията на трагичното достига своята кулминация в следвоенната драма, където според Реймънд Уилямс се демонстрира „отхвърлянето на трагичното“ и превръщането на героя в жертва. Неслучайно театърът на абсурда става невралгичната точка, която усилва „тревогите“ около трагичното, или казано с думите на Йонеско: „Аз така и не разбрах разликата между трагичното и комичното... Струва ми се, че комичното като интуиция на Абсурдното е много по-отчайващо от трагичното. Комичното не ни предлага никакъв изход“ [Стамболиев, 2007, с. 9]. В този смисъл, връщайки се на жанровата специфика в нашата драматургия след 1944 г., е нужно да отбележим, че липсата на трагедия е обусловена не само от санкциите и ограниченията на соцреализма, но в немалка степен е реципрочна на случващото се отвъд „желязната завеса“, доколкото през втората половина на XX век трагедията няма водещо място и на европейската сцена. И тук, разбира се, идват различията: зараждането на т.нар. черна комедия, или на трагическия фарс, формирането на новата клоунада, шествието на „смеха без комедия“ [Блау, 1994, с. 170] са достижения на западната драматургия от този период, чието ехо е трудно доловимо на българската театрална сцена от същото време. Сред потока на „иконообразните пиеси“ [Стратиев, 1991, с. 5], както ги определя Станислав Стратиев в есето си „Розенкранц и Гилденстерн са мъртви?“, ангажирани с „тревожния патос на времето“ [Съвременна драма..., 1958, с. 2], съумяват да се открият и индивидуални и характерни драматургични гласове, проправящи път на нов тип изразност и разбиране за персонажа. Въпреки общия стремеж на авторите към дистанциране от жанрова определеност на театралната сцена стъпват пиесите именно на Стратиев, Йордан Радичков, Иван Радоев и др., които по свой начин и със свои средства въвеждат абсурдното в българската драма.

Но ето че поставяйки си за цел да говорим за комедията, неизбежно достигаме до нея, започвайки от трагедията – онази закономерност, позната ни още от Аристотел насам, която XX век



нарушава, защото, както посочва Хърбърт Блау: „...ако отначало по време на празника комедията е била след трагедията, в церемониите на историята редът, изглежда, е обърнат“ [Блау, 1994, с. 182]. Именно този „обърнат ред“ изнася комедията на доминантно място, процес, който след 1944 г. у нас получава своите специфики, защото, както социализмът поставя ударение върху драматургията и извежда драмата преди театъра, така и по отношение на стимулирането на развитието на драматургичните жанрове на комедията е отделено почетно място. Тя се превръща в един от фаворизираните жанрове, на който са посветени внушителен брой статии и който попада в центъра на идеологическата грижа. Оттук можем да приемем, че ударението, което се поставя върху комедията, е компенсаторно, както и че стремежът към овладяване на комедийния жанр, дискусиите, които често се пораждат около него, вниманието, с което се посрещат новите опити в тази посока, всичко това е израз не просто на желанието да се „поощрят“ конкретни процеси в драматургичното мислене, а преди всичко е жест на намеса и стремеж за регулиране на драматургичните практики. В този смисъл е особено важен въпросът не само защо именно на комедията се пада задачата да „изнесе“<sup>9</sup> толкова солиден идеологически товар, а преди всичко как тази „свъръхзадача“ провокира конкретни вътрешно-жанрови трансформации и реакции.

Комедията извоюва своето водещо място и значение за идеологическото внимание най-малко по две причини: първата, разбира се, е вгледаността ѝ в съвременността, заради което е открито като един от най-подходящите жанрове, имащи енергията да се включат именно в „борбата за съвременност“ [Стоилов, 1964, с. 15], а втората е нейният иманентен дидактично коригиращ потенциал, усилян и употребяван в максимална степен, за да обслужва политическото. Именно във второто обаче често се случва пропускането, доколкото, както посочва Сергей Ушакин [Oushakine, 2011,

---

<sup>9</sup> По отношение на това „изнасяне“ на идеологическия товар не бива да пренебрегваме и мястото на историческата драма, която също, особено в лицето на някои нейни представители като Крум Кюлявков, Камен Зидаров, Радко Радков и др., е натоварена с такива функции. Също така подобно място е отредено и на т.нар. драматургия на всекидневието.

р. 250] във връзка с наблюденията си върху комедията и комичното през социализма: съществува някаква несигурност, някакви неясно поставени граници за това каква точно е социалната роля на комичното, какво се има предвид под неговата „благоклонност“ и „доброжелателност“, изведени като лайтомотиви още от Зошченко след пространните дебати за съветската сатира през 20-те и 30-те години на миналия век. С други думи, комедията и комичното, освен самите те носители и играещи с двойственото, двусмисленото, с дистанцията и антитезата, са белязани от същата нееднозначност и в публичното говорене за тях.

По своята същност комедията е носител на някакво „друго“, което неизменно заплашва да я преобърне, играейки с границите „като на шега“. Или както формулира това Аленка Зупанчич: „Не само че ние (но и комедийните герои) не получаваме онова, което сме поръчали (нито *нещо* вместо него), но получаваме и *нещо*, което въобще не сме поръчали. [...] Именно несъответствието на *нещото в повече* е онова, което си проправя път и движи комедията“ [Zupančič, 2008, p. 132]. Това присъщо на комедията *нещо в повече* е поводът да се полагат специални идеологически грижи за нея по времето на социализма, за да се удържа мярата на „правилния смях“ и за да се предотврати, доколкото е възможно, набегът на „непоръчаното“ комично.

## ИЗПОЛЗВАНИ ИЗТОЧНИЦИ (REFERENCES):

- БЛАУ, Хърбърт, 1994. Комедията след абсурда. Окоето на жертвата [Eseta]. *Gestus*. с. 119-230. ISSN 1310-716X. [BLAU, Herbert, 1994. Komedijata sled absurd. Okoto na zhertvata [Eseta]. *Gestus*. s. 119-230. ISSN 1310-716X].
- БОЯДЖИЕВ, Атанас, 1980. Сатиричен театър. *Театър*. (8), с. 26-30. ISSN 0204-6253. [BOYADZHIEV, Atanas, 1980. Satirichen teatar. *Teatar*. (8), s. 26-30. ISSN 0204-6253].
- ДЕЧЕВА, Виолета, 2016. *Кризите на Народния театър*. София: Нов български университет. ISBN 978-954-535-922-4. [DECHEVA, Violeta, 2016. *Krizite na Narodniya teatar*. Sofia: Nov balgarski universitet. ISBN 978-954-535-922-4].

- КАРАКАШЕВ, Владимир, 1980. Талантливо и... дефицитно. Спектакъл на софийските сатирици. *Да „Архиви“*. Програма, отзиви в печата и др. от постановката „Рейс“, ф. 2177, оп. 2, а.е. 43, л. 102. [KARAKASHEV, Vladimir, 1980. Talantливо...i defitsitno. Spektakal na sofiyskite satiritsi. *Da „Arhivi“*. Programa, otzivi v pechata i dr. ot postanovkata „Reis“, f. 2177, op. 2. a.e. 43, l. 102].
- МАРКС, Карл и Фридрих ЕНГЕЛС, 1951. *За изкуството*. София: БКП. [MARKS, Karl i Friedrich ENGELS, 1951. *Za izkustvoto*. Sofia: BKP].
- МЕТЕРЛИНК, Морис, 1993. Трагичното във всекидневието. *Театър*. (7-8), с. 59-61. ISSN 0204-6253. [METERLINK, Moris, 1993. Tragichnoto vav vsekidneviето. *Teatar*. (7-8), s. 59-61. ISSN 0204-6253].
- ПАВИС, Патрис, 2002. *Речник на театъра*. София: Колибри. ISBN 954-529-242-3. [PAVIS, Patrice, 2002. *Rechnik na teatarata*. Sofia: Kolibri. ISBN 954-529-242-3].
- ПАНОВА, Снежина, 1971. *Съставки и жанр на драматургичното произведение*. София: Наука и изкуство. [PANOVA, Snezhina. *Sastavki i zhanr na dramaturgichnoto proizvedenie*. Sofia: Nauka i izkustvo].
- ПОПИЛИЕВ, Ромео, 2013. *Съпротивата на драмата в драмата за съпротивата*. София: Академично издателство „Проф. Марин Дринов“. ISBN 978-954-01-2188-8. [POPILIEV, Romeo, 2013. *Saprotivata na dramata v dramata za saprotivata*. Sofia: Akademichno izdatelstvo „Prof. Marin Drinov“. ISBN 978-954-01-2188-8].
- СТАМБОЛИЕВ, Огнян, 2007. Уроците на Йонеско. В: *Въздушният пешеходец*. София: Леге-Артис. ISBN 954-993-3727. [STAMBOLIEV, Ognyan, 2007. *Urotsite na Ionesco*. V: *Vazdushniyat peshehodets*. Sofia: Lege-Artis. ISBN 954-993-3727].
- СТОЕВ, Васил, 1981. За смешното – сериозно. Разговор със Станислав Стратиев. *Пламяк*. (5), с. 39-43. [STOEV, Vasil, 1981. *Za smeshnoto – seriozno. Razgovor sas Stanislav Stratiev*. *Plamak*. (5), s. 39-43].
- СТОИЛОВ, Богомил, 1964. Проблеми на драматургическото наследство и неговото усвояване от съвременния български театър. *Театър*. (10), с. 14-20. ISSN 0204-6253. [STOILOV, Bogomil, 1964. *Problemi na dramaturgicheskoto nasledstvo i negovoto usvooyavane ot savremenniya balgarski teatar*. *Teatar*. (10), s. 14-20. ISSN 0204-6253].
- СТРАТИЕВ, Станислав, 1991. Розенкранц и Гилденстерн са мъртви? *Театър*. (2), с. 5-7. ISSN 0204-6253. [STRATIEV, Stanislav. *Rosencrantz i Guildenstern sa martvi?* *Teatar*. (2), s. 5-7. ISSN 0204-6253].
- Съвременната драма – на предни позиции, 1958. *Народна култура*. (2), с. 1-2. [Savremennata drama – na predni pozitsii, 1958. *Narodna kultura*. (2), s. 1-2].

- ТАНЕВ, Стефан, 1981. Оживен диалог със зрителя. *Театър*. (3), с. 30–35. ISSN 0204-6253. [TANEV, Stefan, 1981. Ozhiven dialog sas zritelya. *Teatar*. (3), s. 30–35. ISSN 0204-6253.].
- ТОПАЛДЖИКОВА, Анна, 2014. Има ли алтернатива? Темата за смъртта/самоубийството. В: *Фобии и утопии*. София: Петко Венедиков. ISBN 978-954-987-069-5. [TOPALDZHIKOVA, Anna, 2014. Ima li alternativa? Temata za smartta/samoubiystvoto. V: *Fobii i utopii*. Sofia: Petko Venedikov. ISBN 978-954-987-069-5].
- ХЕГЕЛ, Фридрих, 1969. *Естетика. Том 2*. София: БКП [Hegel, Friedrich, 1969. *Estetika. Tom 2*. Sofia: BKP].
- ХРИСТИЧ, Йован, 1986. Трагедията като проблем. *Театрален бюлетин*. (2), с. 67–83 [HRISTICH, Yovan, 1986. Tragediyata kato problem. *Teatralen byuletin*. (2), s. 67–83].
- HAZLITT, William, 1845. *Lectures on the English Comic Writers*. New York: Wiley and Putnam. ISBN 978-1103060184.
- JAUSS, Hans Robert, 1982. On Why the Comic Hero Amuses. In: *Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics*. Minneapolis: University of Minnesota Press. ISBN 978-08166-10037.
- KRUTCH, Joseph, 1995. The Tragic Fallacy. In: *The Modern Temper: American Culture and Society in the 1920s*. New York: Hill and Wang. ISBN 0-8090-6978-4.
- LANGER, Susanne, 1985. The Comic Rhythm. In: *Types of Drama: Plays and Essays*. eds. BARNET, Sylvan, BERMAN, Morton, BURTO, William. Boston, pp. 119-135. ISBN 978-0316-082-228.
- OUSHAKINE, Serguei, 2011. Laughter under Socialism: Exposing the Ocular in Soviet Jocularly. *Slavic Review*. vol. 70(2) (Summer), pp. 247-255. ISSN 0037-6779.
- STEINER, George, 1961. *The Death of Tragedy*. New Haven & London: Yale University Press. ISBN 0-300-06916-2.
- ZUPANČIČ, Alenka, 2008. *The Odd One In: On Comedy*. Cambridge: Mass: MIT. ISBN 978-0-262-74031-9.